

Crítica e reconhecimento: lutas identitárias na cultura midiática¹

Critique and recognition: the struggle for identity in media culture

MARCIO SERELLE^a

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. Belo Horizonte – MG, Brasil

ERCIO SENA^b

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. Belo Horizonte – MG, Brasil

RESUMO

Este artigo analisa interações polêmicas sobre o filme *Vazante* e a peça *Gisberta*, em que grupos identitários vinculados a pessoas negras e transexuais, respectivamente, criticaram o modo como foram representados nessas ficções. A partir da teoria de reconhecimento em Axel Honneth, busca-se compreender a emergência dessas formas de luta social na cultura midiática. Para isso, examinam-se a semântica coletiva e o modo como ela organiza e expressa os sentimentos de injustiça em face dessas narrativas. Os embates evidenciam diferentes reivindicações, que se referem tanto à inclusão cultural como à autonomia da ficção, e propõem relações entre narrativa e sociedade que desafiam a crítica midiática atual.

Palavras-chave: Reconhecimento, crítica cultural, identidade coletiva

ABSTRACT

This article analyzes the controversial interactions about the film *Vazante* and the play *Gisberta*, in which identity groups related to black and transsexual people, respectively, criticized the way they were represented in those fictions. From the theory of recognition by Axel Honneth, it aims to understand the emergence of those forms of social struggle in media culture. This study analyzes the collective semantics and the way it expresses the feelings of injustice related to the narratives. The struggle highlights different claims, which refer to both the cultural inclusion and the autonomy of fiction and propose relations between narrative and society that challenge the current media criticism.

Keywords: Recognition, cultural criticism, collective identity

¹ Uma versão deste trabalho foi apresentada no Grupo de Trabalho Cultura das Mídias, no XXVII Compós, em Belo Horizonte.

^a Professor doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, "Interações Midiáticas", da PUC Minas, com pós-doutorado na University of Queensland, Austrália. Pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6124-5464>. E-mail: marcio.serelle@gmail.com

^b Professor doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas. Integrante do grupo Mídia e Narrativa. Coordenador do Centro de Crítica da Mídia. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6683-2182>. E-mail: erciosena@gmail.com

INTRODUÇÃO

EM SETEMBRO DE 2017, o filme *Vazante*, de Daniela Thomas, que aborda relações opressoras de gênero e de raça em uma comunidade rural do século XIX, foi criticado no momento de sua exibição no 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, por, entre outros aspectos, não desenvolver as subjetividades e pontos de vista das personagens negras, utilizar a escravidão como marcação temporal para uma trama de protagonistas brancos e reiterar a perspectiva historiográfica dominante que silencia os negros. Para a escritora Ana Maria Gonçalves (2017), que contribuiu para o debate na publicação on-line *The Intercept Brasil*, o problema central do filme é a escravidão ter virado “moldura, pano de fundo, com personagens negros sem voz, sem nome, sem profundidade, sem desenvolvimento, servindo de escadas para os personagens brancos”.

Em janeiro de 2018, a peça *Gisberta*, dirigida por Renato Carrera e interpretada por Luis Lobianco, conhecido pela atuação no grupo de humor Porta dos Fundos, foi alvo de protestos nas redes sociais e no próprio teatro, em Belo Horizonte, por parte de indivíduos e grupos ligados à causa trans. O espetáculo, que narra a trajetória de Gisberta Salce, transexual brasileira torturada e assassinada em Portugal, em 2006, foi acusado de, apesar de homenagear um símbolo da resistência trans, operar o apagamento desse grupo ao ter como único ator um homem cisgênero². Além disso, como argumentou Duda Salabert (2018a), presidenta da Organização Não Governamental (ONG) TransVest, a peça silenciaria “o olhar, a perspectiva trans”, uma vez que foi escrita por cisgêneros e, segundo ela, não conta com transexuais na produção. “Diga não ao #transfake” e “Chega de #transfake” foram algumas das expressões circulantes na rede, por vezes comparando o fato de um ator cisgênero interpretar uma personagem trans à prática do *blackface*, em que atores brancos maquiavam a pele para representar o papel de negros, impedidos de atuar.

Conquanto as diferenças entre os movimentos, as críticas que orbitam essas duas narrativas e provocam contra-argumentos podem ser aproximadas pelo fato de constituírem, hoje, lutas por reconhecimento (Honneth, 2009) em nosso meio cultural. Nelas, indivíduos e grupos ligados a questões identitárias se contrapõem às formas como são representados nas ficções e à economia das produções. Eles denunciam o que identificam como violência simbólica e demandam a composição de personagens mais espessas e não estereotipadas, a expressão dos pontos de vista de grupos subalternizados e mais representatividade nos âmbitos da produção cultural. Tem-se, portanto, a consciência da importância das formas culturais da ficção e do entretenimento para construir e colocar em circulação representações que acabam por afetar o modo como nos

² Cisgênero é o termo utilizado para se referir a um indivíduo que se identifica com o sexo biológico de nascimento e com os aspectos culturais e históricos atribuídos a esse gênero.

relacionamos uns com os outros no cotidiano (Silverstone, 2002). Como expõe Judith Butler (2017), o reconhecimento, na raiz hegeliana, como ato intersubjetivo e recíproco, não pode se dar sem as condições que o precedem, e elas englobam categorias, convenções e normas que fazem um sujeito ser reconhecido em seus direitos e propriedades. As representações em circulação na cultura midiática podem contribuir para a criação dessas condições.

As reivindicações de movimentos identitários por representações consideradas mais justas na cultura midiática brasileira não se iniciaram neste século³, mas recrudesceram com as redes digitais. Para Djamila Ribeiro (2017b, p. 86), “[c]om todos os limites, o espaço virtual tem sido um espaço de disputas de narrativas, pessoas de grupos historicamente discriminados encontraram aí um lugar de existir”. Esses conflitos, cada vez mais recorrentes, fizeram um colunista do *El País* (Sá, 2017) eleger *treta* como palavra do ano de 2017 e Francisco Bosco (2017) escrever um ensaio sobre o que denomina a emergência de um “novo espaço público brasileiro”, marcado por lutas identitárias “contra o poder e pelo reconhecimento” nas redes sociais digitais, que por vezes incorrem em “linchamentos”. Para Bosco, “as bombas dos linchamentos devem ser desarmadas” (Bosco, 2017, p. 14). O autor foi prontamente contestado nas redes por vozes como a da feminista Manuela Miklos (2018), na resenha “O crepúsculo do esquerdomacho”, e, na imprensa, por Djamila Ribeiro, que apontou, entre outros aspectos relacionados ao lugar social privilegiado do intelectual branco, a impropriedade do uso do termo “linchamento”, proveniente da lei de Lynch que executava escravos. “O que eles [os homens brancos] chamam de linchamento é a necessidade de se confrontar com os próprios privilégios, que eles pensavam providencialmente fixados e não frutos de opressão de outros grupos” (Ribeiro, 2017a, p. 37).

A ideia central da obra de Axel Honneth (2009), tese de livre-docência publicada em 1992, é que a luta por reconhecimento atua como força moral motriz do progresso ético da vida social. Para Honneth, conflitos sociais surgem de formas de desrespeito, nos âmbitos das relações jurídicas e da comunidade de valores, as quais lesionam indivíduos cujas experiências dolorosas de recusa são interpretadas como pertencentes a todo um grupo, que constitui uma identidade coletiva (Honneth, 2009, p. 257).

Se considerarmos, com Silverstone (2002), que o cotidiano é, hoje, permeado por mediações tecnológicas, centrais na proposição de quadros de sentido e “na capacidade delas de prover recursos simbólicos e ferramentas para dar sentido às complexidades do dia a dia”⁴ (Silverstone, 2002, p. 762), seria correto afirmar que a dinâmica das lutas por reconhecimento está também fortemente midiaticizada. Como o vivido e o representado se entrelaçam na cultura midiática (Silverstone, 2002),

³ Ver, por exemplo, o confronto que ocorreu em 1994 entre movimentos negros, liderados pelo SOS Racismo de São Paulo, e a Rede Globo, quando da exibição da novela *Pátria Minha*, de Gilberto Braga. Em uma das cenas do folhetim, a personagem do empresário Raul Peregrino (Tarcísio Meira), vilão da narrativa, humilha a personagem Kennedy Lopes (Alexandre Moreno), filho da empregada doméstica, acusando-o de ter aberto um cofre. Os movimentos criticaram o modo submisso da personagem Kennedy, que não condizia com a atitude do negro na contemporaneidade. Após conflitos, os autores da novela incluíram uma cena em que a questão era debatida entre personagens negros, afirmando a consciência deles e a necessidade de reagir a atos de racismo.

⁴ No original: “their capacity to provide the symbolic resources and tools for making sense of the complexities of the everyday”. Esta e demais traduções são de responsabilidade dos autores.

movimentos identitários fazem constantemente a crítica dos objetos circulantes, como a telenovela, a série audiovisual, o videoclipe, o teatro etc. Além disso, a forma como essa crítica é produzida e circula obedece à toada circunstancial das mídias sociais. Esses debates produzem rapidamente engajamentos, mas também, com a mesma facilidade, desencajamentos. Além disso, nem sempre, como veremos, os argumentos são bem desenvolvidos ou considerados em função de um contra-argumento. As polêmicas muitas vezes possuem certo imediatismo, sendo em pouco tempo substituídas por outras, ainda que o paradigma do reconhecimento possa persistir nos novos debates. Como demonstra o estudo de Bosco (2017), as questões cruciais acerca das lutas identitárias são constantemente retomadas nas redes por meio de novos objetos, e as mídias sociais virtuais realizam esse movimento de renovação das controvérsias.

Este artigo analisará, a partir da teoria do reconhecimento em Honneth (2009), dois campos contemporâneos de interação polêmica que envolveram as narrativas citadas, *Vazante* e *Gisberta*. Esses campos, que colocam vozes e textos em debate, desenvolvem-se ativamente nas redes sociais e criticam narrativas por meio de uma abordagem que privilegia questões referentes a lutas identitárias. Esses compostos integram, nos casos analisados, a crítica de cinema e de teatro e vozes da produção, do público e de movimentos identitários organizados. Acredita-se que eles fazem emergir uma arena – ou um “novo espaço público” como quer Bosco (2017) – que, se não propriamente nivela essas vozes, pelo menos as dispõe em relação mais direta e horizontalizada. A diversidade desses complexos críticos coloca em conversação textos de qualidades diferentes, que antes circulavam em seus próprios nichos.

Amossy (2017) define polêmica como um conjunto de intervenções antagônicas presentes nas interações públicas como forma de circulação de discursos. O discurso polêmico tem caráter dialogal, uma vez que remete a discussões antecedentes e implica o engajamento entre dois ou mais adversários disputando adesão a pontos de vista discordantes. Busca-se, neste artigo, identificar e analisar as principais demandas das críticas que ativaram esses campos polêmicos, as formas de recusa de reconhecimento apontadas por elas, a semântica coletiva que as sustenta e o lugar social proposto para a ficção. Investigam-se também contra-argumentos da crítica ou dos atores culturais que reafirmam posições políticas e valores artísticos relacionados às obras. Nesses debates, que articulam interações polêmicas nas redes digitais e face a face, emergem questões relacionadas à representação, representatividade e a diferentes concepções do caráter político das narrativas. Essas demandas não se esgotam nesses campos polêmicos, pois uma vez organizadas e verbalizadas, elas passam, muito possivelmente, a informar e a exercer influxos sobre futuras criações.

RECONHECIMENTO NA CULTURA MIDIÁTICA

A teoria do reconhecimento, conforme desenvolvida em Axel Honneth (2009), pressupõe a luta social, como *medium* moral, como constante e cada vez mais exigente, com vista a estabelecer e ampliar uma comunidade ética e solidária. Honneth sustenta, a partir de Hegel, que as experiências de reconhecimento intersubjetivo formam as identidades individuais e de grupo. O indivíduo não possui identidade isoladamente; apenas quando é posto em relação com outro e reconhecido em suas capacidades e propriedades, ele passa a conhecer os aspectos constituintes de sua particularidade, os quais o levam à compreensão de sua individualidade e ao autorreconhecimento. Nessa perspectiva relacional, “o homem é necessariamente reconhecido e é necessariamente reconhecente” (Honneth, 2009, p. 86). A vida social e suas relações de reconhecimento imprimem, portanto, pressão por reciprocidade, em que os sujeitos, em suas interações, reconhecem-se como seres precários e vulneráveis que encontram o resseguro constante no outro. Desse modo, ter o reconhecimento denegado pode causar danos à identidade de uma pessoa que experiencia situações de desrespeito e sentimento de rebaixamento, com reações emocionais negativas, como raiva e vergonha.

Honneth apresenta, novamente com Hegel e agora também com Mead, três formas de reconhecimento recíproco, que se referem a diferentes domínios relacionais e que apenas de forma resumida podem ser retomadas neste artigo. A primeira refere-se às ligações emotivas presentes na sociabilidade primária, como o amor na família e no grupo de amigos e que “prepara o caminho para uma espécie de autorrelação em que os sujeitos alcançam mutuamente uma confiança elementar em si mesmos” (Honneth, 2009, p. 177). Outra forma é aquela estabelecida na esfera dos direitos; por meio de relações jurídicas passamos a compreender nossos direitos ao nos depararmos, em comunidade, com os direitos do respectivo outro. Apenas quando reconhecemos o outro como portador de direitos “nós podemos também nos entender como pessoa de direito, no sentido de que podemos estar seguros do cumprimento social de algumas de nossas pretensões” (Honneth, 2009, p. 179). O reconhecimento jurídico confere ao indivíduo a propriedade de merecer o respeito dos outros membros da comunidade, o que faz com que ele desenvolva também o autorrespeito. Por fim, Honneth descreve a estima social, que “se aplica às propriedades particulares que caracterizam os seres humanos em suas diferenças pessoais” (Honneth, 2009, p. 199) e fazem os indivíduos se sentirem dignos e prestigiados na medida em que suas realizações e contribuições à comunidade são valorizadas.

Essas três formas, quando recusadas, possuem seus equivalentes em tipos de desrespeito que, como bem observa Honneth, são comumente comparados a

estados doentios do corpo. Fala-se, por exemplo, em *morte psíquica*, no caso de indivíduos torturados e violados; *morte social*, em referência àqueles privados de seus direitos; e *vexação*, que etimologicamente pode significar distúrbio ou choque para situações de aviltamento cultural.

As experiências de desrespeito podem ser, segundo Honneth, motores de lutas sociais, definidas por ele como processos práticos nos quais a ofensa sofrida por um indivíduo é entendida e tomada coletivamente como referente a todo um grupo, gerando reivindicações e planos de ação para ampliar o reconhecimento social desse coletivo. “Nesse aspecto, o engajamento individual na luta política restitui ao indivíduo um pouco de seu autorrespeito perdido, visto que ele demonstra em público exatamente a propriedade cujo desrespeito é experienciado como vexação” (Honneth, 2009, p. 260). Para que haja a ponte entre o desrespeito individual e luta social, que mobiliza a identidade coletiva, é necessária a articulação dessa recusa em um quadro intersubjetivo, compartilhável pelo grupo identitário e sustentado por uma “semântica coletiva” subcultural. Essa semântica é um campo de linguagem comum que organiza e nomeia conceitos e valores morais capazes de normatizar e expressar os sentimentos de injustiça bem como as demandas por reconhecimento.

Crítica do paradigma que coloca, hoje, o reconhecimento no centro das políticas sociais, Nancy Fraser (2003) defende a tese de que as conhecidas demandas por redistribuição, em situações como as de marginalização econômica e privação material, não devem ser substituídas, mas contempladas e articuladas de forma geral na luta social. Como bem argumenta, divisões sociais baseadas em gênero e raça são bivalentes, pois possuem componentes distributivos e de reconhecimento. Mesmo em uma questão como a de sexualidade, aparentemente unidimensional e vinculada mais predominantemente ao reconhecimento, por exemplo, do fato de gays e lésbicas terem direitos negados e serem objeto de representação estereotipada nas mídias, Fraser acredita que há também aspectos de distribuição adjacentes, que precisam ser enfrentados no campo da equidade econômica. Segundo ela, para fins práticos, “todos os eixos de subordinação do mundo real podem ser tratados potencialmente como bidimensionais”⁵ (Fraser, 2003, p. 25), ainda que não da mesma forma ou grau. A predominância de espectro, contudo, em relação aos elementos de desvantagem econômica ou falta de reconhecimento deve ser verificada empiricamente em cada caso.

Dessa forma, mediante nosso objeto, as questões de reconhecimento como categoria moral abrangente, na perspectiva de Honneth, parecem-nos mais produtoras para a compreensão dos complexos críticos em torno de *Vazante* e *Gisberta*. Esses debates surgem a partir da identificação de injustiças culturais, relacionadas ao que os grupos identificam como dominação simbólica, padrões

⁵ No original: “virtually all real-world axes of subordination can be treated as two-dimensional”.

de representação e atos de apagamento e de desrespeito, concepções relacionadas, segundo a própria Fraser, ao paradigma do reconhecimento, no modo como ele é popularmente associado aos movimentos identitários que almejam mudança simbólica e cultural. No entanto, a reivindicação por representatividade, de participação na economia cultural não deixa de mirar também algum tipo de reestruturação econômica.

A cultura midiática tem sido, pelo menos desde a década de 1970, um dos principais espaços de luta por reconhecimento pelo fato evidente de nela circular, de modo mais ou menos massivo, representações que incidem sobre a formação de identidades, principalmente no que diz respeito à estima social. Dois documentários, *A negação do Brasil* (2000), de Joel Zito Araújo, e *Eu não sou seu negro* (2016), de Raoul Peck, narram como é crescer como indivíduo negro em sociedades nas quais a simbólica sedimentada das narrativas midiáticas – no primeiro caso, as telenovelas, no segundo, principalmente o cinema – denegam valores a esse grupo, cujos integrantes geralmente desempenham papéis estereotipados nas ficções, isso quando não foram impedidos de atuar.

No texto autobiográfico *Na minha pele*, o ator Lázaro Ramos (2017) afirma ter recusado papéis em que o personagem maneja e faz uso, de forma naturalizada e confortável, de armas de fogo. No filme *Meu tio matou um cara* (2004), segundo ele, o revólver foi retirado da cena espontaneamente pelo diretor Jorge Furtado, que “compreendeu que esta é uma imagem muito repetida, a do negro com uma arma na mão, ocupando o lugar da marginalidade” (Ramos, 2017, p. 100), sem a personagem ter uma dimensão mais complexa e aprofundada.

Grupos que controlam os meios de força simbólica e podem representar a si mesmos possuem mais recursos para se fazer reconhecidos e propor lugares de estereótipos como forma de ordenação conservadora do cotidiano e manutenção de poder. Honneth (2009) considera, porém, que possuir meio de força simbólica é apenas parte do processo, pois é também decisivo para essa luta que os movimentos sociais conquistem atenção pública, expondo à sociedade o modo como as qualidades deles têm sido desvalorizadas e negligenciadas.

Em uma sociedade midiaticizada, esse embate, assim como as ações de publicização que buscam elevar o valor e a reputação dos membros desses grupos devem passar necessariamente pelos meios de comunicação. Para Silverstone (2002), não é possível viver hoje fora das mediações das mídias, tão fortemente difundidas. Caracterizadas pela circulação e recirculação sempre transformativas dos significados, as mediações são dialéticas (tecnológicas e sociais) porque incluem tanto as instâncias dominantes de produção midiática como as reverberações cotidianas dos textos ali produzidos, em contínua negociação (Silverstone, 2002). No entanto, Silverstone pontua, a mediação é também assimétrica, pois

⁶ No original: “unevenly distributed across and within societies”.

o poder de contestar os significados sociais produzidos pela mídia dominante é “distribuído de forma desigual através das sociedades e dentro de uma mesma sociedade”⁶ (Silverstone, 2002, p. 762).

No Brasil deste século, a emergência das mídias sociais, acompanhada de inclusão universitária de indivíduos pertencentes a grupos sociais subalternizados, abriu um potente campo crítico para as lutas identitárias, cujas contestações são locais, mas afinadas com um pensamento cosmopolita de esquerda que oferece a esses grupos um campo semântico de expressão. Como previra Honneth, essa luta é dinâmica e se desenvolve, historicamente, com vista à ampliação das formas de reconhecimento recíproco, fazendo cada vez mais com que grupos historicamente subalternizados expressem seus sentimentos de injustiça, denunciem experiências, reivindiquem direitos e demandem a valorização social de suas propriedades. Para Amossy (2017), a afirmação da democracia passa pela legitimação dos conflitos como forma de dissenso – termo que remete a diferenças nos modos de ver e julgar. Sem considerar a ausência de acordo entre sujeitos ou grupos que se envolvem em uma luta verbal indicativa de fracasso pela falta de consenso, Amossy propõe a valorização do dissenso como uma força que está na base das revoluções e das transformações. É a partir dessas perspectivas teóricas que analisaremos, a seguir, os campos polêmicos referentes ao filme *Vazante* e à peça de teatro *Gisberta*, que lidam com questões específicas de representação, referentes a seu caráter ficcional.

DOIS CAMPOS POLÊMICOS: VAZANTE E GISBERTA

A “fragilidade branca” de Daniela Thomas

Vazante explora a solidão e as relações entre raças e gêneros nas margens do Brasil Colonial. Brancos, negros nativos e recém-chegados da África sofrem as mazelas derivadas da incomunicabilidade em uma fazenda imponente, na decadente região dos diamantes, em Minas Gerais, no início do século XIX. (Globo Filmes, 2017)

Esse excerto da sinopse de *Vazante* prenuncia pontos que serão acionados na interação polêmica da luta por reconhecimento. Na narrativa central do filme, o tropeiro escravocrata português Antonio (Adriano Carvalho), após a morte da mulher, toma como segunda esposa a menina branca Beatriz (Luana Nastas). Na obra, o papel de brancos e afrodescendentes é proposto sob a ótica indiferenciada do sofrimento generalizado entre classes sociais – todas apresentadas como vítimas de ordens social e econômica decadentes.

Para analisar o complexo crítico em torno de *Vazante*, foram utilizados os vídeos do debate realizado sobre o filme no 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2017); as críticas de Juliano Gomes (2017) e José Geraldo Couto (2017); o texto de Daniela Thomas no site da revista *Piauí* (2017), e a réplica de Juliano Gomes no mesmo veículo; e o artigo de Gonçalves (2017) para o *The Intercept Brasil*.

As disputas em torno do filme surgiram já no debate pós-exibição em Brasília, que envolveu, entre outros, a diretora, atores, produtores e a audiência. Espectadores negros manifestaram ali que se sentiram desrespeitados em sua identidade coletiva. Um dos pontos levantados pelo grupo foi a ausência de protagonismo e de densidade das personagens negras. Criticou-se também o fato de não haver, no filme, contribuição de profissionais negros no tratamento historiográfico (a consultoria foi de Mary Del Priore), o que eliminou a perspectiva dos negros e acabou por reproduzir a narrativa dominante. Outro argumento considerou, ainda, *Vazante* excessivamente estetizado, o que expõe a contradição entre sua beleza imagética e a violência escravocrata e colonialista que pretende abordar. Essas são questões de representação e representatividade que construíram uma ponte semântica (Honneth, 2009) entre indivíduos debatedores, permitindo a reunião deles em uma identidade coletiva. No primeiro caso, elas se referem tanto à construção das personagens como a aspectos plásticos do filme, julgados inadequados para contribuir com o reconhecimento identitário dos negros. No segundo, reivindica-se participação e destaque na economia cinematográfica. Embora maioria do elenco, os negros não protagonizam a narrativa – suas personagens são planas e secundárias – e, de acordo com as críticas, não comandaram a produção fílmica.

Dois dias após a exibição do filme em Brasília, em 18 de setembro, Juliano Gomes (2017a), que participou do debate, publicou crítica na revista *Cinética* refletindo o sentimento de indignação que permeou a discussão no festival e reiterando alguns dos pontos já levantados naquela interação. Gomes identificou a diretora com a proposta do filme, apontando que ela se vê enredada pelo lugar da jovem senhora, sem se dar conta da própria insensibilidade ao montar um cenário de escravidão em torno de uma personagem branca. Criticou o fato de a diretora ter dito, no debate, que o trabalho não tinha intenção de ser militante – para Gomes, um contrassenso, uma vez que não haveria lugar não político para se pensar esse filme. Ele identificou marcas de colonialismo na produção, na equipe, na decupagem e nas escolhas da diretora.

O crítico abordou também outros aspectos fílmicos como “o ritmo ralentado”, a duração dos planos e a imensidão de tons cinza que lhe parece “resultar sufocante, porque estéril” (Gomes, 2017a). Para ele, os recursos de imersão

no contexto da obra funcionam como uma visita guiada à colônia. Ainda de acordo com Gomes, a segunda parte da trama destacou as relações de afeto entre a esposa do senhor, que se apaixona por um jovem escravo, Virgílio, filho de outra escrava, esta, por sua vez, constantemente estuprada pelo próprio senhor, dono da fazenda. Criticou o modo como a relação entre o casal branco e os demais escravos foi exposta, além do fato de a subjetividade dos negros não ter sido trazida, afirmando-se a perspectiva colonialista do filme. “A cena em que a senhora branca come o mingau dos meninos negros (obviamente sem nome, fala ou plano individualizado) é a evidência de um desejo de produção de empatia que heroiciza a boa e velha impotência consciente branca” (Gomes, 2017a).

O crítico José Geraldo Couto (2017), que também assistiu ao debate em Brasília e o descreveu como ambiente de “fogo cerrado”, apontou, por sua vez, aspectos positivos no filme. Discordou do argumento de que os personagens inexitem, inclusive os negros. “Eles estão lá, revelando-se em falas lacônicas, em olhares silenciosos e em detalhes de comportamento” (Couto, 2017). Afirmou, ainda, que não há necessariamente incompatibilidade entre “apuro plástico” e “a expressão da violência e da dor”. Ainda que pretendesse, em sua crítica, “passar ao largo” da polêmica, Couto acabou por propor uma chave para o entendimento dela e por se posicionar no debate:

O problema é que as chagas da nossa formação como país são tão profundas que qualquer filme será insuficiente para aplacar as dores acumuladas ao longo dos séculos. Talvez algumas cobranças, por mais legítimas que sejam, só pudessem ser satisfeitas por uma obra programática, que mostrasse negros heroicos e virtuosos batendo-se contra o dragão da maldade do poder branco. Mas uma tal obra teria escassa eficácia política, esgotando-se na catarse, e valor estético nulo. (Couto, 2017)

Couto evidenciou, assim, a importância do valor estético para o cinema, e afirmou que Thomas escolheu outro rumo, não o programático, o que para ele é legítimo. “Se essa leitura da história é, como todas, contingente, provisória e insuficiente, que venham outras” (Couto, 2017).

A reverberação da polêmica inclui também o artigo da diretora, Daniela Thomas, “O lugar do silêncio”, e a réplica de Juliano Gomes, “O movimento branco”, ambos publicados em 2017 no site da revista *Piauí*. Em defesa de *Vazante*, a diretora distinguiu a recepção elogiosa do filme em Berlim. Lembrou que, na estreia do Festival de Brasília, o filme também teve boa acolhida. Considerando esses acontecimentos, a diretora se mostrou atônita com o debate do dia seguinte.

No tal debate, depois de quase duas horas de violentos ataques por parte de algumas poucas pessoas que se impuseram com ameaças ou gritos pela posse do microfone, e que, quando não de posse dele, sinalizavam um absoluto horror às minhas palavras, com gestos grandiloquentes, socos na cadeira, interjeições de nojo, gargalhadas irônicas e outros assombros, sendo que a mediadora, também acuada, não fazia qualquer movimento para acalmar os ânimos ou retomar a lista de debatedores que havia pacientemente escrito em seu caderno, eu finalmente capitulei. (Thomas, 2018)

A capitulação diz respeito ao recuo da diretora, que chegou a dizer no debate que não teria feito o filme, caso tivesse consciência dos pontos ali levantados. No artigo, Thomas afirmou que a fala foi irônica e reiterou suas convicções sobre a obra, dizendo que *Vazante* representa a visão de horror de um tempo que fez “brasileiros de todos os tons” vítimas. Eximiu-se de responder pautas de movimentos, colocando-se, contudo, solidária a elas. “Todo cinema é político, mas os filmes não têm de ser máquinas de transformação do presente para terem o direito de existir e de ser desfrutados” (Thomas, 2018). Resguardou sua posição, afirmando ser o filme uma representação do Brasil histórico e que se sente fruto e parte desse processo de miscigenação violento e arcaico.

Por ter sido citado no artigo da diretora, o crítico Juliano Gomes teve direito a réplica, na qual acrescentou a noção *white fragility* (fragilidade branca) para explicar o comportamento de Thomas. O termo, proposto pela pesquisadora Robin DiAngelo, descreve a reação de indivíduos brancos quando confrontados com questões raciais, em momentos que rompem com o ambiente blindado em que vivem. A noção torna-se também parte da semântica coletiva na luta por reconhecimento, sendo retomada didaticamente no artigo de Gonçalves (2017):

Segundo DiAngelo, “pessoas brancas vivem em um ambiente social que as protege e as isola de estresse racial”. Esse ambiente isolado (mediado por classe, instituições, representação cultural, mídia, livros, propaganda, discursos dominantes etc.) constrói a expectativa dos brancos de se manterem dentro de uma zona de conforto racial, ao mesmo tempo em que diminui a capacidade de tolerância ao estresse causado pelo assunto, levando à fragilidade branca.

De acordo com o conceito, essa fragilidade, embora se manifeste abertamente, oculta suas funções, pois pretende tornar invisíveis as posições do indivíduo branco para que elas não possam ser postas à prova. Gomes (2017b) critica, assim, a estratégia da diretora de colocar-se como vítima no confronto. Segundo ele, Thomas “confunde desconforto com desrespeito – comportamento típico de quem ocupa posições de poder e privilégio”. O crítico entendeu que o fato de a

produção ser da Globo Filmes já impede o silenciamento da diretora, uma vez que *Vazante* terá grande visibilidade, por se articular ao maior conglomerado de comunicação do país. Portanto, o debate agonístico não poderia ser descrito como forma de censura e silenciamento. O crítico demarcou o campo da censura de outra forma: a atitude da cineasta, esta sim, indica uma tentativa de controle da expressão de quem tem menos chance de ser ouvido. Para Gomes, pessoas “negras pensam e repensam o tempo todo ‘como’ devem falar para serem ouvidos [sic], para não serem vistas como selvagens, especialmente em ocasiões como o tal auditório” (Gomes, 2017b).

Representação e representatividade em *Gisberta*: a causa trans

Na peça em que o ator Luis Lobianco encena a história da travesti brasileira Gisberta, assassinada em Portugal, a narrativa é contada por meio de um mosaico de personagens (todas interpretadas por Lobianco), que inclui familiares da artista e outras pessoas que conviveram com ela no Brasil e na Europa. A peça já estava há cerca de um ano em cartaz, sem grande polêmica, quando a temporada de Belo Horizonte foi anunciada, no final de dezembro de 2017. Mesmo antes da estreia na cidade, em 5 de janeiro de 2018, constituiu-se ao redor da peça a luta por reconhecimento das pessoas trans em busca de visibilidade e oportunidades de emprego no meio artístico. Para analisar a polêmica em torno de *Gisberta*, consideramos principalmente postagens no Facebook de Duda Salabert, presidente da ONG TransVest, e do ator Luis Lobianco, além de matérias e críticas em sites como *NLucon* e *Jornalistas Livres*.

O movimento travesti/transsexual, liderado pela ONG TransVest, acusou *Gisberta* da prática de *transfake*, pelo fato de seu único ator ser cisgênero e interpretar papéis de travestis. A TransVest organizou, por meio das redes sociais, manifestação na porta do teatro no dia da estreia da peça, e o debate ramificou-se entre internautas. Na polêmica, que ocorreu no mês dedicado à visibilidade do grupo, o Movimento Nacional de Artistas Trans (Monart) relançou, no Facebook, o Manifesto Representatividade Trans, o qual, entre outros pontos, condena trabalhos que reportem à causa sem, no mínimo, haver neles pessoas trans fazendo parte do processo de produção. O manifesto denuncia, entre outras mazelas, o fato de o Brasil ser o país que mais mata travestis e transexuais no mundo. Logo no início da interação polêmica, artistas trans identificados com o movimento foram categóricos em suas posições, como a atriz Juhlia Santos, que afirmou a um site receber a peça como uma afronta ao movimento trans, em sua luta por representatividade: “Se houvesse sensibilização, o ator cis saberia que esse não é o lugar dele” (Lucon, 2018).

Mesmo afirmando que *Gisberta* se “empenha para que o público entenda a realidade da vida das pessoas trans, suas alegrias, orgulhos, dores e dificuldades”, Josué Gomes e Hêlvio Caldeira (2018), dos *Jornalistas Livres*, que cobriram a polêmica, assinalaram que seria mais coerente a participação de transexuais na peça. Para Gomes e Caldeira (2018), há ainda o problema do público, uma vez que a plateia da sessão a que assistiu era composta por gente “branca e padronizada que pare[cia] ter saído de uma novela da Rede Globo”. No entender de Gomes e Caldeira, se aquele “ambiente de luxo” não convida aos subalternizados, o trabalho ali encenado não poderia contribuir para a causa trans. Em seu *post* no Facebook, Salabert (2018a) criticou, além da ausência de pessoas trans na peça, elementos cômicos da representação. Para ela, “a peça cai no clichê transfóbico ao encenar falas e gestos ligados à cultura travesti de forma estereotipada e risível”.

Após as manifestações e críticas, o ator Luis Lobianco usou seu perfil no Facebook para publicar texto afirmando seu esforço a favor de ações afirmativas para o público LGBT, enfatizando sua estratégia de estabelecer laços com outros grupos “fora da bolha”. O argumento sinaliza para a busca efetiva de pontes – a prática do *bridging* (Bosco, 2017) –, que possam aproximar as pautas desse grupo identitário de outros setores da sociedade, evitando, assim, o isolamento das questões LGBT. Lobianco elencou, na postagem, diferentes formas de distinção recebidas pela peça, entre elas o Prêmio de Cidadania em Respeito à Diversidade 2017, na categoria artes cênicas, conferido pela Organização da Parada do Orgulho LGBT de São Paulo. Em diálogo com a acusação de a produção do espetáculo não envolver transexuais, o ator mencionou a colaboração da advogada Giowana Cambrone, mulher trans que prestou consultoria ao espetáculo. Lobianco alegou ainda que a história de *Gisberta* era praticamente desconhecida no Brasil, e que ele se arriscou no empreendimento de contá-la. A peça, segundo ele, só se viabilizou em função de parcerias realizadas entre amigos, por isso, o projeto não teria lhe proporcionado lucro, apenas reconhecimento.

Esse é exatamente o ponto subjacente ao conflito: se, por um lado, o trabalho conferiu prestígio ao ator, por outro, o grupo da causa representada se sentiu violado no direito dessa representação. Em vez de cultivar um sentimento de reconhecimento recíproco, a peça ativou, no grupo, a energia emocional negativa de uma experiência desrespeitosa, que se ergueu em nova forma de luta por reconhecimento.

Outro contra-argumento utilizado por Lobianco foi em relação à acusação da prática de *transfake*. Ele trouxe para o debate outra perspectiva para a noção de representação, relacionada ao ato de fingir, que sustenta a ficção teatral:

Vieram outros questionamentos por parte do grupo: eu CIS interpretando “trans-fake”, gays falando de trans, Gisberta ser interpretada. Ainda aqui, mesmo eu não concordando com muitos dos seus pontos de vista, cabe o diálogo. E o teatro não seria a arte do “fake”? O plano harmônico das verdades e mentiras? Em 24 anos de carreira já fiz velho fake, mulher fake, criança fake, até escandinavo fake eu já fui! O que não cabe mesmo é a comparação com o “blackface” por respeito a outros movimentos e à simbologia desta prática. Para todas as outras questões vamos precisar de muito tempo pra entender. O teatro é milenar e esse questionamento só chegou na classe teatral recentemente. Não é uma matemática. Não tem uma resposta só. Vamos ter que fazer muitas peças e conversar muito pra entender. Estou disponível. (Lobianco, 2018)

De acordo com a argumentação, o teatro é espaço da ficção, lugar destinado às representações dramáticas de situações encarnadas por outros. O ato ali, mesmo quando a encenação é baseada em fatos, é o de simular, fingir aquilo que não é como se fosse verdade⁷. Entre plateia e ator há um contrato, no qual essas condições são garantidas, porque pactuadas. Lobianco destacou, ainda, que um debate com o público sobre as questões abordadas na peça, assim como sobre aqueles aspectos relacionados à representação, faz parte do projeto, acontecendo nos teatros das cidades onde o espetáculo é encenado.

Por fim, o ator, que, por ser homossexual assumido, se considera apto a encenar a história de Gisberta, lamentou o descompasso entre suas intenções e a problematização trazida em forma de conflito. As acusações desferidas a partir do movimento em Belo Horizonte levaram o ator a questionar a viabilidade de se envolver em outros projetos dessa natureza, uma vez que se sentiu atacado por aqueles que, a seu ver, deveriam ser aliados. No entanto, ele afirmou ainda acreditar no poder da arte e “no diálogo, nas forças LGBTs unidas contra o conservadorismo crescente – prestes a eleger um presidente em 2018” (Lobianco, 2018). No encerramento do texto, Lobianco apelou à classe artística e às “pessoas sensatas” em geral a agir em defesa da liberdade de expressão: “O que está acontecendo com GISBERTA pode acontecer com outros artistas em seus projetos” (Lobianco, 2018). O ator opta, assim, por levar a polêmica a outro território, aproximando o debate de uma ampla defesa da liberdade de expressão.

A polêmica, ao contrário de arrefecer após o *post* de Lobianco, seguiu estimulada em direções que não necessariamente apontaram diálogo com as questões iniciais – algumas delas, como a que se refere ao estatuto do ficcional, não foram desenvolvidas. *Gisberta* tornou-se uma oportunidade, uma entrada para o movimento travesti/trans protestar, na sociedade, acerca do déficit de reconhecimento identitário. Conservou-se, assim, a retórica do discurso agonístico,

⁷ Ver também o texto do colunista Tony Goes (2018), da *Folha de S.Paulo*, que aborda a polêmica e reitera que teatro é, por princípio, a “arte do fake” e que todo ator pode interpretar qualquer papel. Goes escreve que não se pode reduzir o teatro a “lugar de fala”, pois isso seria cerceamento da arte.

pois o que esteve no horizonte foi a possibilidade de êxito de uma voz ignorada que, por interveniência de uma polêmica, se fez ouvida (Amossy, 2017).

Outras manifestações discordantes foram pontuadas a despeito dos argumentos elencados por Lobianco. O poeta e performer João Maria Kaisen de Almeida, da Academia Trans-Literária, recolocou a posição defendida pelo conjunto dos artistas em debate. “Ele mesmo [Lobianco] alega empatia pela causa, então pergunto: por que não capacitar pessoas, por que não abrir mão do privilégio?” (Lucon, 2018). Em debate no dia 26 de fevereiro, já no final da temporada da peça na cidade, Salabert retornou com a tese de *transfake* (Salabert, 2018b). O movimento identitário move-se contra o sistema de significação que predomina socialmente. O comportamento dos debatedores é motivado por convicções axiológicas elaboradas solidariamente e formadas no grupo no qual estão inseridos. Elas implicam afirmação de valores, contribuindo assim para constituição de uma semântica comum, na qual se funda a gramática da luta por reconhecimento. Elas também servem para sustentar e prolongar o confronto com o outro, o diálogo entre os seus, reafirmando convicções para uma coesão laboral coletiva, em construção permanente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo privilegiou, na análise dos campos polêmicos gerados a partir do filme *Vazante* e da peça *Gisberta*, as manifestações da crítica mais legitimada (a praticada quase sempre por jornalistas, em jornais, revistas e blogs) e dos âmbitos da produção e dos movimentos identitários. Contudo, os dois debates foram também atravessados pelas vozes dos *comuns*, que se posicionaram por meio de comentários nas redes sociais. Logo, foi possível verificar como textos que antes circulavam de modo mais hermético são, hoje, contrapostos diretamente, colocando em diálogo discursos de diferentes ordens, da crítica especializada à avaliação e opinião do público, passando pelo engajamento programático de movimentos sociais. A própria crítica de cinema e teatro aqui examinada foi estimulada pelas discussões e incluiu em seus comentários questões de reconhecimento que já haviam surgido nos debates anteriores. As controvérsias tampouco se deram exclusivamente nas redes digitais, uma vez que envolveram interações face a face, como no debate após a exibição de *Vazante*, no Festival de Brasília, ou na conversa entre ator, público e movimento identitário, quando do encerramento da temporada de *Gisberta* em Belo Horizonte. Essas passagens entre ambientes on-line e presenciais mostram-nos que, como aponta Bosco (2017), embora a emergência das redes sociais seja fundamental para a conformação dessa arena, as lutas identitárias

travadas na cultura midiática possuem potência para se desdobrar no face a face, em confrontações muitas vezes também registradas audiovisualmente e que realimentam a polêmica na internet.

A análise dos complexos críticos evidenciou que questões referentes à representação e representatividade são o cerne da luta por reconhecimento nas interações polêmicas que envolvem essas ficções. Os elementos de representação, mais criticados em *Vazante* do que em *Gisberta*, dizem respeito fundamentalmente à composição de personagens. No caso do filme de Daniela Thomas, o grupo recusa o modo como foi representado na ficção, por meio de seres considerados planos, sem protagonismo e vida interior, que reproduzem estereótipos sociais. As questões de representação referem-se, ainda, aos eventos da narrativa e à própria plasticidade do cinema. Nos dois campos polêmicos, a ficção é carregada de expectativa e de responsabilidade no que se refere à possibilidade de ela operar socialmente uma diferença, de romper com uma simbólica sedimentada e deletéria e, assim, contribuir para a estima social dos grupos subalternizados.

No que concerne às questões de representatividade, emergentes nos dois casos, os grupos identitários buscam denunciar a baixa participação deles nos âmbitos de produção cultural, com pouca força para redirecionar os meios de força simbólica. No caso do cinema, pesquisa recente da Agência Nacional de Cinema (Ancine) ajuda a quantificar o problema: dos 142 filmes lançados em 2016, 75,4% foram dirigidos por homens brancos. Nenhum dos filmes teve direção ou roteiro de mulheres negras e profissionais transgêneros nem foram contemplados pela pesquisa (Martín, 2018). A crítica feita pelo movimento trans ao que considera *transfake* em *Gisberta* é também uma forma de reivindicar participação na produção cultural, uma vez que o fato de não protagonizarem a peça foi denunciado como uma interdição que reproduz a marginalização sofrida na sociedade em geral. A peça recebeu poucas críticas em relação à construção das personagens. De modo geral, podemos dizer que em *Gisberta* a questão da representatividade está mais à frente da polêmica do que a da representação ficcional. No entanto, representatividade e representação são questões imbricadas no debate, pois tanto em *Vazante* como em *Gisberta* as críticas dos grupos pressupõem que, aumentada a participação deles na produção cultural, outros pontos de vista serão contemplados e novas formas de representação, produzidas e colocadas em circulação, com reverberação na vida cotidiana.

A defesa pela autonomia da arte e da ficção é o principal contra-argumento nas interações polêmicas. No complexo crítico de *Vazante*, Daniela Thomas afirmou o caráter político do cinema, porém desobrigado de engajamento.

De forma semelhante, o crítico José Geraldo Couto sustentou que o cinema não deve possuir necessariamente viés programático, e que este pode, inclusive, ter baixa eficácia política e carecer de valor estético. Esse embate não traz, evidentemente, questão nova. Lembremos, por exemplo, a discussão no campo da literatura no século XX, na qual uma perspectiva moderna alegava que a potência emancipatória e transformadora da ficção concentrava-se na face estética da obra, de efeito humanizador, em contraponto à noção de uma literatura militante, com seus personagens e enredos programáticos.

A crítica feita pelos movimentos identitários, contudo, privilegia o reconhecimento, que se torna critério para análise das ficções. Como previra Honneth (2009), o reconhecimento é uma força motriz em expansão, cada vez mais inclusiva no que se refere à pauta dos grupos subalternizados. Christian Dunker (2017) diz esperar que as dimensões do reconhecimento contribuam para, a todo tempo, refletirmos sobre como nossos gestos podem reproduzir relações de poder. “Em nossas pequenas decisões linguísticas ou comportamentais, de consumo e de estilo, no campo do trabalho, do saber e do amor, há um jogo envolvendo o poder” (Dunker, 2017, p. 16). Para ele, a reflexão sobre nossas opções traz a possibilidade de transformar relações e de inventar outros mundos. Estabelecida essa atenção a aspectos do cotidiano, a dinâmica do reconhecimento também se direciona para os objetos culturais que, embora se apresentem como parêntesis da realidade imediata, atuam sobre nosso dia a dia. Nessa lógica, por exemplo, para o debate identitário, não é mais possível uma produção fílmica sobre a questão da escravidão que não seja um texto de intervenção nesse mundo.

Em *Gisberta*, a condenação da interpretação de uma travesti pelo ator cis se apoia na comparação com o *blackface*. Mas a peça opera de fato um tipo de interdição análogo ao do *blackface*? Não seria justamente o apagamento da questão travesti/trans e a marginalização dessas pessoas o que a peça busca denunciar e combater, utilizando-se, inclusive, da visibilidade midiática do ator e produtor Luis Lobianco para atingir diversos grupos sociais? Novamente, aqui se observa a amplificação do reconhecimento, cuja dinâmica traz novas questões acerca de representações e representatividade, uma vez que anteriormente diversos atores cis já interpretaram transexuais sem enfrentar polêmicas como essa.

O complexo crítico em torno de *Gisberta* coloca em confronto dois tipos de direito: o direito ao artifício, comumente relacionado à arte teatral, e o direito à inclusão cultural, uma vez que, no entender do grupo identitário, seria coerente uma peça que trata da subalternização das travestis tê-las como protagonistas, e não apenas ficcionalmente. Nessas muitas questões entre o

encenado e o vivido, a representação e a representatividade, o político e o programático, reconfiguram-se elementos da crítica cultural e também das narrativas midiáticas, que, com intenções diversas, inclusive as do mercado, buscam atender às demandas identitárias. O reconhecimento, à sua forma, ficção e sociedade, atualizando essa relação e desafiando a crítica midiática a reinterpretá-la em nosso contexto. ■

REFERÊNCIAS

- Amaral, B., Ionescu, M., Silveira, S. (Produtores), & Thomas, D. (Diretora). (2017). *Vazante* [filme]. Brasil e Portugal: Globo Filmes.
- Amossy, R. (2017). *Apologia da polêmica*. São Paulo, SP: Contexto.
- Araújo, J. Z. (Produtor e Diretor). (2000). *A negação do Brasil* [documentário]. Brasil: Casa de Criação.
- Bosco, F. (2017). *A vítima tem sempre razão?* São Paulo, SP: Todavia.
- Butler, J. (2017). *Quadros de guerra* (3a ed.). Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira.
- Couto, J. G. (2017, 10 de novembro). *O inferno é aqui* [Blog IMS]. Recuperado de <https://blogdoims.com.br/o-inferno-e-aqui/>
- Dunker, C. (2017). Subjetividade em tempos de pós-verdade (pp. 11-41). In C. Dunker, V. Safatle, C. Tezza, J. Fuks, & M. Tiburi, *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre, RS: Dublinense.
- Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2017, 3 de outubro). *Debate com as equipes dos filmes Peripatético e Vazante* [vídeo, 11 partes]. Recuperado de <https://bit.ly/2IzHAG0>
- Fraser, N. (2003). Social justice in the age of identity politics: Redistribution, recognition, and participation (pp. 7-109). In N. Fraser & H. Honneth, A. *Redistribution or recognition? A political-philosophical exchange*. Londres, UK: Verso.
- Globo filmes (2017, 9 de novembro). *Vazante*. Recuperado de <http://bit.ly/2IZjd37>
- Goes, T. (2018, 12 de janeiro). Quem acha que só ator trans pode fazer personagem trans não sabe o que é teatro. *Folha de S.Paulo*. Recuperado de <https://bit.ly/2qZ1qS8>
- Gomes, J. (2017a, 18 de setembro). A fita branca. *Revista Cinética*. Recuperado de <https://bit.ly/2KYJXCc>
- Gomes, J. (2017b, 19 de outubro). O movimento branco. *Piauí*. Recuperado de <https://bit.ly/2Vv1ynn>
- Gomes, J., & Caldeira, H. (2018, 7 de janeiro). Gisberta: O apagamento trans que se repete. *Jornalistas Livres*. Recuperado de <https://bit.ly/2uUVuso>

- Gonçalves, A. M. (2017, 16 de novembro). O que a polêmica sobre o filme “Vazante” nos ensina sobre fragilidade branca. *The Intercept Brasil*. Recuperado de <https://bit.ly/2ATMN3g>
- Honneth, A. (2009). *Luta por reconhecimento*. São Paulo, SP: Editora 34. (Trabalho original publicado em 1992)
- Lavigne, P., Arraes, G., Goulart, N., Tomasi, L. (Produtores), & Furtado, J. (Diretor). (2004). *Meu tio matou um cara* [filme]. Brasil: Natasha Filmes; Casa de Cinema.
- Lobianco, L. (2018, 25 de janeiro). *Esclarecimentos sobre o espetáculo Gisberta e os protestos em Belo Horizonte* [atualização de status do Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/luis.lobianco/posts/10210323300267078>
- Lucon, N. (2018, 20 de janeiro). Artistas de BH fazem ato por representatividade trans nas artes e repudiam TransFake. *NLucon* [postagem de blog]. Recuperado de <http://www.nlucon.com/2018/01/artistas-de-bh-fazem-ato-por.html>
- Martín, M. (2018, 25 de janeiro). O cinema brasileiro é masculino e branco. *El País*. Recuperado de <https://bit.ly/2UKSVnJ>
- Miklos, M. (2018, 24 jan de janeiro). O crepúsculo do esquerdomacho. *Quatro cino um: A revista dos livros*. Recuperado de <https://bit.ly/2WTl3WU>
- Ramos, L. (2017). *Na minha pele*. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva.
- Rémi Grellety, R., Peck, H. (Prod.), & Peck, R. (Dir.). (2016). *Eu não sou seu negro* [documentário]. França, EUA, Bélgica e Suíça: Velvet Film.
- Ribeiro, D. (2017a, 20 de dezembro). O algoz não vai ter mais razão. *Carta Capital* (p. 37).
- Ribeiro, D. (2017b) *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte, MG: Letramento.
- Sá, X. (2017, 22 de dezembro). Treta é a palavra do ano no Brasil. *El País*. Recuperado de <https://bit.ly/2G86Rnj>
- Salabert, D. (2018a, 8 de janeiro) *Sobre a peça Gisberta, Luis Lobianco, Transfobia e CCBB* [atualização de status do Facebook]. Recuperado de <https://bit.ly/2NrrBIO>
- Salabert, D. (2018b, 26 de janeiro) *Debate – Peça Gisberta (com Luís Lobianco)* [vídeo]. Recuperado de <https://bit.ly/2Etw4aV>
- Silverstone, R. (2002). Complicity and collusion in the mediation of everyday life. *New Literary History*, 33(4), 76-780. doi: 10.1353/nlh.2002.0045
- Thomas, D. (2017, 4 de outubro). O lugar do silêncio. *Piauí*. Recuperado de <https://bit.ly/2Up52uV>